
This is an electronic reprint of the original article.
This reprint may differ from the original in pagination and typographic detail.

Sederholm, Helena

Arcimbaldon perilliset – eli puiden ja kukkien lihallisuus, lihan ja solujen taide

Published in:
Tahiti

DOI:
[10.23995/tht.88071](https://doi.org/10.23995/tht.88071)

Julkaistu: 10/12/2019

Document Version
Publisher's PDF, also known as Version of record

Published under the following license:
CC BY-SA

Please cite the original version:
Sederholm, H. (2019). Arcimbaldon perilliset – eli puiden ja kukkien lihallisuus, lihan ja solujen taide. *Tahiti*, 9(2/2019), 55–68. <https://doi.org/10.23995/tht.88071>

This material is protected by copyright and other intellectual property rights, and duplication or sale of all or part of any of the repository collections is not permitted, except that material may be duplicated by you for your research use or educational purposes in electronic or print form. You must obtain permission for any other use. Electronic or print copies may not be offered, whether for sale or otherwise to anyone who is not an authorised user.

Arcimboldon perilliset – eli puiden ja kukkien lihallisuus, lihan ja solujen taide

Helena Sederholm

Ihminen on yleisimpiä taiteen aiheita ja kuvattu usein vastakohtana luonnolle, luonnon rinnalla tai luontoa halliten. Ihmiskehot ja muu luonto on yleensä esitetty toisistaan erillisinä. Taustalla on vaikuttanut muun muassa Raamattuun perustuva käsitys, että ihmiselle on annettu luonnon herruus ja kyse on vertikaalisesta hierarkiasta, ylempien ja alempien suhteesta. Nykyisen biofilosofian perustana on sitä vastoin ollut ajatus elämästä ”sellaisenaan” ja toisaalta sen ilmenemisen rajoista (rajoista elollisen ja ei-elollisen, inhimillisen ja ei-inhimillisen ja eri lajien välillä)¹. Nykyään, esimerkiksi posthumanismissa ja uusmaterialismissa on ajateltu, että ei-inhimillinen elämä ei ole väheksyttävämpää kuin inhimillinenkään

elämä; ne vain ovat erilaisia ja tuottavat erilaista tietoisuutta.²

Tämä artikkeli käsittelee ennen kaikkea ihmisten ja kasvien suhdetta. Teen ajallisesti ja ajatuksellisesti isoja hyppyjä taiteen historiassa osoittaakseni, että esimerkkejä ihmisen ja kasvikunnan yhteenkietoutuneisuudesta löytyy taiteen historiasta jo ennen antroposentrismistä irti pyristelevien nykyaiteilijoiden tuotantoa.³ Kasvien ja ihmisten hybridejä voidaan nähdä taiteessa jo ainakin antiikin veistoksista alkaen. Ennen kuin käsittelen, miten tämä tematiikka ilmenee nykyaiteudessa, poimin historiasta muutamia esimerkkejä, jotka ovat rikkoneet käsityksiä inhimillisen tietoisuuden ja vegetatiivisen elämän erillisyydestä. Etenkin goottilaisista ja myös myöhemmän ajan kirkoista eri puolilta Eurooppaa voi löytää ”vihreitä miehiä”, veistoksia, joiden kasvoista kasvaa puunlehdistö. Giuseppe Arcimboldon muoto-

kuvamaalaukset 1500-luvulta ja viime vuosisadan alun avantgarden sekä vuosisadan jälkipuoliskolla kehotaiteen tavat esittää groteskeja ruumiita ovat rapauttaneet antroposentristä eli ihmiskeskeistä maailmankuvaa.

Biotaide on tuonut taiteeseen uusia tekniikoita ja taiteilijat operoivat usein solutasolla kuten esimerkiksi ottamani brasilialaisamerikkalainen monialataiteilija Eduardo Kac, jonka pyrkimyksenä on ollut transgeenisen taiteensa kautta tuoda uusia bioteknologioita ja biodesignia yleisempään tietoisuuteen ja italialais-syntyinen taiteilija ja väitöstutkija Margherita Pevere, jonka teoksissa on myös feminististä tematiikkaa. Niin ikään tarkastelen, miten belgialainen taiteilija Berlinde De Bruyckere on antanut perinteisemmille tekstiilin tai vahan kaltaisille materiaaleille ihmisellisiä, lihallisia piirteitä kuvatessaan kukkia tai puita.

Kyse on materiaalisuuden ja mielikuvien yhteydestä. En kuitenkaan tarkastele perin



pohjaisemmin uusmaterialistisia teorioita⁴. Sen sijaan rinnastan 1900-luvun puolivälissä kirjoittaneen ranskalaisen fenomenologi Maurice Merleau-Pontyn fragmenteiksi jääneessä postuumisti julkaistussa tekstissä⁵ hahmotteleman vuorovaikutuksellisen käsitteen *liha* ja nyky-yhdysvaltalaisen feministiteoreetikko Karen Baradin käsitteen *intra-action*⁶, joka on suomennettu yhteismuotoutuvaksi⁷. Rinnastamalla nämä eri aikoina kirjoittaneet ja erilaiseen filosofiseen perinteeseen kuuluneet teoreetikot tiedän luovani eräänlaisen hybridin, mutta on kiehtovaa havaita, miten näistä eri lähtökohdista kuitenkin hahmottuu mentaalinen ”vihreä mies”. Merleau-Ponty kurottaa ajatuksensa ihmisestä ympäristöön, Barad, jonka tausta on teoreettisessa fysiikassa, häivyttää ihmisen ja ympäristön eron.

Sivuan myös filosofiassa keskustelua kirjoittaneita aristotelisiä käsitteitä *bios* ja *zoē*, joista etenkin jälkimmäiselle italialais-australialainen feministifilosofi Rosi Braidotti on antanut roolin postantroposentrisessä siirtymässä hierarkkisista suhteista tasa-arvoisempiin.

Vihreistä miehistä groteskeihin naisiin
Eurooppalaisissa katedraaleissa ja luostareissa on rakenteisiin tai koristeeksi veis-

tettyjä hahmoja, joiden kasvoista, poskista, suusta, nenästä ja jopa silmistä kasvaa tammenlehtiä, orapihlajaa, viiniköynnöstä tai muita puita. Jotkut hahmoista ovat kuin kasvoiksi muuttuvia puunlehtiä. Näitä vihreitä miehiä⁸ luotiin jo hellenistisessä kulttuurissa, missä niiden on arveltu viittaavaan usein Bacchukseen ja Dionysos-kulttiin.⁹ Varhaiskeskiajalla, noin 600-luvulla, aihe omaksuttiin kirkkotaiteeseen.

Tulkinnat hahmojen merkityksestä vaihtelevat. Brittiläisen kasvitieteilijä Kathleen Basfordin mukaan voi olla kysymys pahoalaisen symbolista tai kuolemasta ja uudesta elämästä, ihmiskunnan ja luonnon yhteydestä.¹⁰ Koska veistokset ovat kirkoissa ja luostareissa, mahdollinen tulkinta on sekin, että kysymys on kadotetuista tai synnintekijöistä, silmin nähtävistä irstailuista ja suusta suolleutuista turmeluksen sanoista. Vihreät miehet varoittavat fyysisen maailman kiusauksista. Basford perustaa tämän tulkinnan 700-luvun teologi Rabanus Maurukseen, jolle puiden lehdet edustivat lihan syntejä ja himoja, kadotukseen tuomittavia tekoja.¹¹ Vihreiden miesten suusta versookin usein lehdistö, joka kietoutuu pään ympäri ja vaikuttaa tyystin tukahtuttavan inhimilliset piirteet; ihmi-

nen tuntuu tukahtuvan lihan haluihin ja hillittömyyksiin, mutta kaiken sen keskellä näkee myös valoa.¹² Basfordkin tosin toteaa, ettei kaikkien vihreiden miesten merkityssisältö ole sama päätellen niiden toisistaan eroavista ilmeistä ja olemuksesta.

Kirjailija William Anderson on tutkinut hahmojen tyyllistä kehitystä varhaisista pahalaismaisista kasvoista renessanssin



Kuva 1. ”Vihreä mies”, Norwichin luostarikatedraali, 1415. Kaivertajat John Watlington ja Brice Holantilainen. <https://www.trover.com/d/PyxN-norwich-cathedral-norwich-england>, haettu 30.5.2019.



myöhempään hahmointiin, joissa ihmisyyttä tukee vahvemmin esiin. Hän esittää useampia tulkintoja hahmojen merkityksistä. Vihreiden miesten luonne muuttui keskiajan myötä ja Anderson viittaa teologi John Scotus Eriugenaan, joka käänsi Dionysius Areopagitan tekstejä. Scotus kirjoitti siitä, miten elämän eri muodot ilmenevät ihmisessä, jolla universaalina olentona on henkisyys kuin enkeleillä, järki kuin ihmisellä, vaisto kuin eläimellä ja elämä kuin kasvilla. Toisin sanoen ihminen myös kasvaa.¹³ Anderson tulkitsee hahmoissa vahvistuvan Vanhassa testamentissa kirjattujen ajatuksien elämän katoavaisuudesta, ”kaikki liha on kuin ruoho” (Jes. 40:6).¹⁴

Inhimillisten ja kasvielementtien kytkentöjä on Basfordin mukaan jo keskiajalla pidetty levottomuutta herättävinä ja jopa vihamielisenä suhteena ennemminkin kuin luonnon tasapainoisuutena.¹⁵ Kasvitiede on aina liittynyt läheisesti lääketieteeseen, jossa vaikutti sangen pitkään kreikkalaiselta lääkäri ja kasvitieteilijä Dioskorideelta (n. 40–90) periytynyt doktriini, jonka mukaan kasvien muoto vastaa ihmisen anatomiaa. Sydämenmuotoisella kasvinosalla on sydäntä lääkitsevä vaikutus. Tämä ei kuitenkaan aina pidä paikkaansa, kohtalokkain

seurauksin, sillä monet kasvit ovat myrkyllisiä.¹⁶ Dioskorideen oppi todettiin hölynpölyksi viimeistään 1660-luvulla¹⁷, mutta kasvien lääketieteellinen käyttö jatkui pitkälle 1800-luvulle, kunnes sairauksien alkusyistä päästiin paremmin selville. Kasvikunnassa havaittu ei-inhimillisen elämän ”arvaamaton” luonne yhtä lailla kuin myöhempi tieto bakteereista sairauksia aiheuttavana voivat osaltaan selittää myös epäluuloista suhtautumista esimerkiksi biologiseen nykyaikaiseen ja hybrideihin.

Yhtä lailla vaihtelevat tulkinnat Giuseppe Arcimboldon (1526/7–1593) muotokuvamaalauksista, joiden ihmishahmot koostuvat esineistä, aseista, kirjoista, elementeistä, eläimistä tai – niin kuin Vuodenaika-sarjassa (*Kevät ja Talvi* 1563; *Kesä* 1572 ja *Syksy* 1573) – kasveista, kunkin vuodenajan sadosta ja tyypillisimmistä puista ja kukista. Maalaukset on liitetty renessanssin aikana kiehtoneisiin kuva-arvoituksiin, visuaalisiin sanaleikkeihin ja omituisuuksiin¹⁸. Arcimboldo työskenteli Wienissä ja Prahassa Habsburgien hovin palveluksessa¹⁹ aikana, jolloin ruhtinas Rudolf II ja monet intellektuellit uppoutuivat myös alkemiaan²⁰ ja toisaalta botaniikkaan²¹.

Arcimboldon Vuodenaika-maalauksista puuttuu tyystin ihmisruumiin lihallisuus, ne ovat läheltä katsoen vain kooste kukkia, vihanneksia, hedelmiä ja juurakoita. Vasta kun kuvia katsoo hiukan kauempaa, hahmottuu ihmisprofiili ja katsoja ”lihallistaa” hahmon mielessään.

Semiootikko, filosofi Umberto Eco on kirjoittanut Arcimboldon maalauksista, että niissä taide ei jäljittele luontoa kuten renessanssissa. Hänen mukaansa Arcimboldo jatkaa myöhäiskeskiaikaista näkemystä, jonka mukaan taiteessa ruumiillistuvat ideat. Eco liittyy Arcimboldon manieristeihin ajatellen, että hahmojen epämuotoisuus, outous ja ylenpalttisuus hylkäsi todenmukaisuuden ja säännöt ja ilmaisi sen sijaan taiteilijan ideoita.²²

Aristoteles jakoi aikoinaan elävän elämän kahdeksi: toisaalta oli *bios*, kansalaisen hyveellinen elämä eli se miten elämä eletään, ja toisaalta *zoē*, biologinen, vegetatiivinen elämä, joka on yhteinen kaikille organismeille sekä jumalille²³. Olisi kiehtovaa ajatella, että Arcimboldo hahmotti maalauksissaan kuvaa kunnan kansalaisista muistuttaen, että kaikki elämä on kuitenkin lopulta vegetatiivista, kevään kukoistuksesta talven kuolemaan.





Kyse olisi silloin eräänlaisesta vihreiden miesten tematiikkaa jatkavasta kuvastosta, joka muistuttaa inhimillisen hybriksen katoavaisuudesta.

Sen sijaan monissa muissa vanhoissa maalauksissa ”kehon läpinäkymätön ja tassattu pinta [--] saa oleellisen merkityksen sulkeutuneen, muihin kehoihin ja maailmaan sulautumattoman yksilöllisyyden rajana”, kuten venäläinen filosofi Mihail Bahtin esteettistä kehonkuvaa luonnehtii.²⁴ Tämä näkyy etenkin vuosisatojen aikana muotoutuneessa taiteen naiskuvastossa. Ihmisen valta-aseman luonnon yli voi tulkita näkyvän esimerkiksi monissa 1800-luvun naiskuviissa Ingresistä Bouguereauhun. Niissä alastomat vartalot ovat idealisoituja, estetisoituja ja täydellisiä ”luonnottomuuteen” asti. Pelkkää lihaa vailla mallien persoonaa. 1900-luvun alussa avantgardistit ryhtyivät fragmentoimaan näitä siloteltuja ja ympäristöstään erillisiä ihmiskehoja.

Arcimboldoa on pidetty surrealistien esikuvana, yhdistihän hän toisiinsa liittymät-

Kuva 2. Giuseppe Arcimboldo, *Talvi*, 1563 (yksityiskohta). Öljy kankaalle, 76 x 63,5 cm. Kunsthistorische Museum, Wien.



tömiä asioita. Mutta inhimillisen ja ei-inhimillisen erottamattomia yhteenkietoutumia löytyy myös surrealistejä varhaisemmasta avantgardesta, missä kehot sulautuivat ympäristöönsä ja groteski ruumis oli jatkuvasti muotoutuvana ja rakenteilla. Ekspressionismin, fauvismin ja futurismin vääristellyt kehot sulautuivat usein ympäröivään maisemaan, olipa se kappale metsää, puistoa, puutarhaa tai kaupungin kivisiä kujia. Naisvartaloita esineellistettiin yhä, mutta avantgardessa estetisoidut kehot korvattiin kiihkeän modernin elämän tuottamilla groteskeilla hahmoilla, kuten monissa Ernst Ludwig Kirchnerin, Karl Schmidt-Rottluffin tai Frantisek Kupkan maalauksissa. Lihallisuus muuttui yhä enemmän kuvallisuudeksi, maalauksissa seisokeli, istuskeli ja lojuskeli punaisia, keltaisia ja violetteja naisalastomia, maisemansa värisiä.

Esteettisestä kehonkuvasta siirryttiin groteskiin. Bahtinin mukaan groteskia ruumista määrittelee epäpuhtaus, pullistumat, ulokkeet ja haaraumat, epäsuhtaisuus, äänekkyys ja huomion kiinnittäminen puutteisiin, aukot, symbolinen lika, fyysiset tarpeet ja alaruumiin nautinnot. Sisäinen ja ulkoinen sulautuu yhteen groteskissa ruumiissa, joka



Kuva 3. Frantisek Kupka, *Vesi (Kylpijä)*, 1906-1909. Öljy kankaalle, 63 x 80 cm. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Pariisi, talletus Musée de Beaux-Arts, Nancy. <https://curiator.com/art/frantisek-kupka/leau-la-baigneuse>, haettu 30.5.2019.



on myös muotoutuva ruumis, sitä rakennetaan ja luodaan jatkuvasti.²⁵ Groteski on siis myös yhdistelmä toisiinsa kuulumattomia elementtejä, jatkuva muodonmuutos.

Action paintingissa 1940- ja 1950-luvuilla pyrkimyksenä oli liittää taiteilijan kehon liikkeitä suoraan taideteokseen. Amerikkalaismaalari Jackson Pollockin liikehdintä suurilla kankailla näkyi maaliroiskeiden suunnassa ja intensiteetissä. Mutta pian pelkkä fyysisen prosessin metafora ei riittänyt ja parina seuraavana vuosikymmenenä avantgardistit käyttivät oikeita kehoja happeningeissa, performansseissa ja kehotaitteessa, mikä merkitsi materiaalista suhdetta myös lihallsuuteen.

Esteettisen ja groteskin ruumiin rajalla on yleensä joukko tabuja, joita taiteilijat ovat yrittäneet rikkoa. Moraaliset käsitykset iskostuvat usein ruumiinkuvan kautta, ruumiillisesta dialogista maailman kanssa.²⁶ Kehotaitteessa se näkyi muun muassa siten, että kehon lisäksi sen eritteistä tuli taiteen materiaalia. Vaikka ruumiin eritteiden ja ruuan suhde on biologisesti ilmeinen, se on esteettinen tabu. Kiinnostavaa on, että useimmissa ruokaa ja performanssia yhdistävissä varhaisemmissa teoksissa ”ruoka” on ollut lihaa tai verta (Otto

Mühl, Michel Journiac, Hermann Nitsch, Henrik Plenge Jacobsen), harvemmin kasvipohjaisia ruoka-aineita.²⁷

Ranskalainen taiteilija Gina Pane toteutti 1973 teoksen *Sentimental Action*, jossa hän laskeutui seisaaltaan sikiöasentoon ja painoi sitten ruusun piikkejä käsivarsiinsa; hän viilsi kämmentään partakoneen terällä niin, että hänen käsivarressaan ja kädessään olevat haavat muodostivat ruusun varren ja terälehtien muotoisen kuvion. Hän toisti saman kahdesti: ensin punaisten ruusujen kanssa ja sitten valkoisten. Hän on kuvannut teoksiaan eräänlaiseksi sisäisen tilan heijastamiseksi, sen kielellistämiseksi: ”[--] työni materialisoi kehoani, joka on taiteellinen mediumini ja käsitteellinen työkaluni”²⁸; taiteellisessa mielessä kyse oli siis käsitetaiteen ja kehotaitteen yhteydestä.

Taiteen historiassa vallinnut antroposentrismi on väistynyt hitaasti. Ihmisen valta-asema näkyy myös luonnon inhimillistämässä: brittiläinen kirjailija Richard Mabey vertasi erästä tammilajia taiteilijaan, koska se olosuhteista riippuen kasvaa mihin tahansa kokoon ja muotoon ja on siksi vaikea tunnistaa²⁹. Kuitenkin esimerkiksi kuubalais-amerikkalainen performanssitaiteilija

Ana Mendieta halusi teostensa kautta tulla yhdeksi maan kanssa, maan jatkumoksi ja hän ajatteli maan kehonsa jatkumoksi.³⁰ Hän halusi manifestoida naisvoimaa ja kietoutua maahan kuin kohdun sisään 1970-luvun teoksissaan.

Kuvaamissani esimerkeissä kulttuurinen elämä, *bios*, hakee kosketusta biologiseen, vegetatiiviseen *zoëen* ja etsii niiden yhteyttä taiteellisessa toiminnassa, usein poistamalla hyveellisyyden verhon. Rosi Braidottikin kutsuu ei-inhimillistä vitaalia elämänvoimaa termillä *zoe*.³¹ Hänen mukaansa se ei suinkaan ole vegetatiivista tiedostamatonta elämää, vaan dynaamista ja itseorganisoituvaa. *Zoen* ympärille kietoutuu tasa-arvoistava lähestymistapa, joka liittää yhteen eriytettyt lajit ja kategoriat. Tämä tasa-arvo on Braidottin mukaan materiaalista ja sekulaarista.³²

Braidottin mukaan postantroposentrinen siirtyminen hierarkkisista suhteista tasa-arvoisempiin edellyttää subjektien eli toimijoiden radikaalia uudelleenpaikantamista ja vieraannuttamista. Paras tapa toteuttaa sitä on kriittisen etäisyyden ottaminen ja tutuista toimintatavoista luopumisen strategia.³³ Se onkin myös monien biotaiteilijoiden pyrkimys, mutta inhimillisen ja ei-inhimillisen yhteen



liittäminen, outouttaminen, on myös se mitä yleisö biotaiteessa usein kavahtaa.

Petunioita ja lasikohtuja

Biologisen nykytaiteen pirstoutuneessa keuhollisuudessa ”ihmisellinen” sekoitetaan ei-inhimilliseen luontoon; tapahtuu siirtymä antroposentrististä, ihmiskeskeisistä, kuvista transhumaaniin idealismiin ja edelleen posthumaaneihin äärirealistisiin projekteihin kuten esimerkiksi Eduardo Kacin *Edunia* (2009), jossa hän loi ”kasvianimaalin” (*plantimal*), taiteilijan ja petunian hybridin.

Biotaiteen voi määritellä esteettistä kehonkuvaa pirstoneiden Arcimboldon muotokuvien ja avantgarden sekä ihmisruumista materiaaliksi muuttaneen kehotaiteen perilliseksi; avantgarden tavoin se tekee näkyväksi myös tieteen kehitystä. Bioteknologiat ovat luoneet uusia tapoja käyttää elämää taiteen materiaalina. Bioteknologiat ovat nimenomaan tekniikoita, joiden avulla eläviä organismeja tai niiden osia voidaan keinotekoisesti luoda ja muokata.

Nykyinen bioteknologia on kuitenkin paljolti tietokonemallinnuksiin pohjautuvaa informaation kopiointia ja uudelleenohjelmointia. Biotaiteilija Jennifer Willetin mukaan nykyiset protokollat antavat ymmärtää, että

bioteknologia on digitaalista ja niinpä kehon ohjelmointi vertautuu tietokoneen ohjelmointiin.³⁴ Biotaide sen sijaan muistuttaa työn märeästä, verisestä, hallitsemattomasta luonteesta.³⁵ Taide uudelleenmäärittää bioteknologian elävien teknologiaksi, mikä usein tarkoittaa orgaanisten ja keinotekoisien elementtien yhdistämistä.

Transgeeninen eli geenimuunteluun perustuva taide mahdollistaa monenlaisia ihmisen ja luonnon tai eri luonnon elementtien keskinäisiä yhdistelmiä, osa melkoeläviä³⁶, kasvia, osa ihmisellisen³⁷ ja bakteerien tai esimerkiksi kasvatettavan selluloosan yhdistelmiä.

Konkreettisimmillaan ihmisellinen ja ei-inhimillinen yhdistyvät Kacin *Eduniassa*, jonka vaaleanpunaisia terälehtiä verkottavat kirkaanpunaiset suonet; niiden jokaisessa solussa on Kacin omaa DNA:ta. Kacin mukaan petuniahybridin kukoistus tuottaa mielikuvan kukan suonien läpi virtaavasta ihmisverestä. Hänen valikoimansa geeni toimii normaalisti osana ihmisen immunitteettisysteemiä, eli tunnistaa ja hylkii ihmiselimestölle vieraita entiteettejä. Teoksessa Kacin geeni on liitetty kasvin kromosomiin ja kun sen siemenistä kehittyi uusi kasvi, siinäkin on Kacin DNA:ta.³⁸ Voidaan kysyä,

millä oikeudella Kac manipuloi kasvia ja liittää siihen vieraita geenejä.

Onko *Edunian* idea erisuuntainen kuin Arcimboldon maalauksissa? Ei ihmishahmoa kasvin osista, vaan kasvi ihmisen pienimmistä fragmenteista. Toisaalta voidaan ajatella, että ihmisen *bios* redusoituu *zoëen*, kun ihmis-DNA on alistainen kasvin ominaisuuksille. Mutta mitä nämä kasvin ominaisuudet ovat? Filosofit ja kulttuurintutkijat ovat kiistelleet, voiko kasveilla olla sielu, jota yleensä pidetään ihmisen tietoisuuden ytimenä. Esimerkiksi antiikin kreikkalaiset assosioivat elämän liikkuvuuteen. Aristoteles kuvasi neljänlaista liikettä: jokin voi muuttaa olomuotoaan, kasvaa, rappeutua tai muuttaa sijaintiaan. Koska kasvit voivat liikkua kolmella näistä neljästä tavasta, voitaisiin Michael Marderin tavoin puhua vegetatiivisesta sielusta.³⁹

Margherita Peveren taiteellisen tutkimuksen tutkimuskysymykset⁴⁰ ovat liittyneet rajoistaan liudentuviin, vuotaviin kehoihin (*leaking bodies*) ja saastuttamiseen tai tartuttamiseen (*contamination*). Onko inhimillisellä ja ei-inhimillisellä rajoja? Pevere kysyy, kuinka tutkia tällä raja-alueella käytävää konfliktia sellaisten taideteosten kautta, jois-



sa keskeistä ovat teknologisten materiaalien ”saastuttamat” elävät organismit tai toisaalta ihmisen muistojen säilyttäminen kirjaimellisesti elävinä.

Hän työstää parhaillaan kahta teossarjaa. Toinen, *Wombs* (”Kohdut”), koostuu sisäelintenmuotoisista laboratoriapulloista, suljetuista ekosysteemeistä, joissa taiteilijan omasta virtsasta eristetyssä hormonaalisessa aineenvaihduntatuotejäämässä on taiteilijan kasvattamaa mikrobiselluloosaa ja lihankaltaista biofilmiä.

Wombs-sarjassa Pevere tarkastelee omaa naisen kehoaan, jota leimaavat vuotava materiaalisuus ja lihalliset muutokset. Nuori nainen joutuu koko ajan neuvottelemaan kehonsa kanssa raskauden mahdollisuudesta. Asian ympärille kietoutuu pelkoja ja haluja, pohdintaa seksuaalisuudesta. Äitiyden poissaolo on sekä fyysinen että poliittinen kokemus. Taiteilija on 34-vuotias ja lapseton, mutta raskaus ja äitiyden mahdollisuus on jokapäiväisissä ajatuksissa: kun hän syö ehkäisytablettien, käy gynegologisissa tarkastuksissa, huolehtiessaan henkilökohtaisesta hygieniastaan. Kyse on ihmisen oleimisesta osana biopolitiikkaa, missä hormoneja kontrolloidaan, kirjoitetaan lääkeresptejä ja

naisille asetettuja sosiaalisia odotuksia tarkastellaan jatkuvasti niin, että kyse on myös haavoittuvuudesta.

Kontrolloiva biopolitiikka aristaa, haavoittaa. Haava saa meidät aistimaan ruumiillisuutemme nimenomaan suhteessa kehon ulkopuolella olevaan. Mutta Peveren kuten monien muidenkin biotaiteilijoiden teoksissa ollaan samanaikaisesti myös kehon sisäpuolella: mieli ja ruumis, ihminen ja ympäristö kietoutuvat toisiinsa. Mikrobiselluloosaa kasvatetaan *Glucoacetobacter xylinus* -bakteerista, jota löytyy luonnosta yleensä mädäntyvistä hedelmistä – syntymä ja kuolema ovat yhtä aikaa läsnä.

Peveren toisen teoksen latinankielinen nimi *Semina Aeternitatis* tulee uskonnollisista teksteistä ja tarkoittaa ”ikuisuuden siemeniä” tai ”ikuisuuden ihmisiä”. Pevere on kerännyt työtään varten ihmisten muistoja, joita hän on muuntanut binäärikoodista geenijaksoksi ja edelleen synteettiseksi DNAksi. DNA on puolestaan liitetty bakteeriin, jonka avulla on kasvatettu mikrobiselluloosaa. Muistojäljet säilyvät selluloosakalvona bakteerin genomissa. Tieteellisessä mielessä työ liittyy DNA-tiedostojen tallettamistekniikkaan, jota kehitetään siten, että synteettistä DNAta voitaisiin

varastoida eläviin soluihin. Silloin muistot säilyisivät kirjaimellisesti elävinä.

Prosessissa tapahtuu kuitenkin helposti geneettisiä mutaatioita. Ne ovat kiinnostavia etenkin esteettisessä mielessä. Pevere vertaa näitä mahdollisia vääristymiä Francis Baconin muotokuvaan ja Emilio Isgròn ”poistoihin”.⁴¹ Isgrò on sana sanalta mustannut kokonaisten ensyklopedioiden ja kirjaklassikoiden tekstin. Ei halutakseen tuhota sanoja, vaan säilyttääkseen ne keskeyttämällä sanojen merkitysten ja tarkoitusten tyhjentyminen jatkuvan mediakommunikaation kautta. Tämän jatkuvasti muuttuvan kommunikaation voi ajatella vastaavan geneettisiä mutaatioita.

Arboreomorfismista

Nykytaiteessa kehollisuutta, inhimillistä tai ihmisellistä ei kuitenkaan vain sekoiteta muuhun luontoon, vaan luonnon ja ihmisen suhde toimii toiseenkin suuntaan luontoa varsinaisesti inhimillistämättä. Koska emme kuitenkaan pysty saamaan suoraan tietoa kasvien tietoisuudesta, se usein käännetään ihmisen ymmärryksen mukaiseksi ja siten mukana on mielikuvitusta eli taiteellisia elementtejä.

Taidehistorian professori Anne F. Harris käsittelee eräässä artikkelissaan vaikeasti





Kuva 4. Margherita Pevere, sarjasta *Wombs* (2018). Lasi, *Glucoacetobacter xylinus* -bakteerin tuottamaa lihallista biokalvoa taiteilijan omasta virtsasta eristetyssä hormonaalisessa aineenvaihduntatuotejäämässä. © Margherita Pevere.

suomennettavaa käsitettä *hewn*, jolla tarkoitetaan irrottamista, lohkomista, irti hakkaamista. Harris viittaa *Krusifiksin uni* -runoelmaan, josta osa on hakattu riimuina Ruthwellin varhaiskeskiaikaiseen kiviristiin Skotlannissa.⁴² Runoelmassa Kristuksen ristinpuu muistaa olleensa elävä puu. Harris pohtii uusmaterialismin hengessä elämää sen jälkeen, kun puu tai kivi on hakattu, irrotettu, alkuperäisestä paikastaan. Jatkuuko materiaalin elämä, sen voima, *zoē*, vain muotoaan muuttaen. Muistaako puu tai kivi materiaalisuutensa vielä taiteeksi muokattuina? Mehän haluamme alkuperäisen materiaalin vakuuttavan meidät sen muodon kautta, johon taiteilija sen pakottaa, vaikka uusi materialisaatio manifestoisikin uutta identiteettiä, uutta tarkoitusta, uutta oliota.⁴³ Silti uudessakin muodossaan materiaali vastustaa muokkaajaansa. Taiteilijoille se on tuttua. Puu säilyttää luonteensa ja olemuksensa, eikä taivu mihin tahansa. Entä kun taiteilija valitsee materiaalin, jolle hän pyrkii antamaan kaksinaisen luonteen? Hän tekee kukan tai puun, jolla on samalla ihmisellisiä tai lihallisia piirteitä, materiaalina vaha tai tekstiili.

Esimerkiksi Berlinde De Bruyckere tekee lihallisia puita tai luita ja hänen uusimmissa

liijateoksissaan on kiinnostavaa ”kasviani-maalisuutta”. Representaatio vaikuttaa De Bruyckeren tapauksessa voimakkaammin kuin esimerkiksi aiemmin mainitsemani Kacin *Edunian* pittoreski, mutta tieteelliseen tietoon, ei niinkään visuaalisuuteen, perustuva realismi.

De Bruyckerellekin puu tuntuu edustavan *zoē*ta, elämänvoimaa. Hänen näyttelyssään Kunstraum Dornbirnissä Itävallassa vuonna 2015 oli hevosenruhoja ja -nahkoja, joiden sisältä pilkotti puumainen pinta, De Bruyckeren mukaan muistuttamassa puista elämän symbolina.⁴⁴ Mutta hän on myös todennut taiteestaan, että kaikissa hänen teoksissaan on mukana inhimillinen elementti.⁴⁵ Hän teki Venetsian 55. biennaaliin teoksen *Kreupelhout–Cripplewood, 2012–2013*, valoksen kaatuneesta puuvanhuksesta, jonka maalasi käyttäen samaa väripalettia kuin maalatesaan aikaisemmasta tuotannostaan tunnettuja kalvakoita, vähän verestäviä vahakehoja⁴⁶. Sen jälkeen hän on kertonut alkaneensa nähdä puun lihana⁴⁷. *Embalmed–Twins I–II, 2017* -puukaksosten katkaistut oksat muistuttavat De Bruyckeren mukaan amputoituja raajoja; kirjeessään J. M. Coetzeelle hän kirjoitti, että päätti lähestyä työtä kuin olisi kat-

sonut kahta jättimäistä ruumista, ja että puut muistuttavat uskonnollisissa kulkueissa kannettavia reliikkejä.⁴⁸ Pohtiessaan *Krusifiksin uni* -tekstiä Harris toteaa, että Kristus ja risti kietoutuvat toisiinsa niin, että antropomorfismista tulee arboreomorfismia.⁴⁹ Saman voianoa tapahtuvan De Bruyckeren teoksissa ihmiskuvien, puiden ja uskonnollisten mielikuvien kesken.

De Bruyckeren teossarjassa *Liljan kaltainen* (2018) pudonneiden terälehtien hauraus muistuttaa ihmisihon haavoittuvuudesta.⁵⁰ Teossarjan nimi on peräisin Ovidiuksen *Muodonmuutoksissa* kertomasta antiikin tarusta, jossa Apollo-jumala kisaili rakastettunsa Hyakinthoksen kanssa kiekonheitossa⁵¹. Heidän rakkaudestaan kade Länsituuli ohjasi kiekon Hyakinthoksen päähän niin että tämä kuoli. Nuoruus sai kukoistaa vain hetken. Apollo tunnetaan luonnon kuoleman ja uudestisyntymisen vertauskuvana. Ovidiuksen tarinassa Apollo vertaakin Hyakinthoksen kuolemaa puutarhaan, jossa orvokit, unikat tai liijat kuolevat, jos joku taittaa elävän kasvin. Mutta ihminen voi olla myös kasvin elämän lähde: tarinan mukaan Hyakinthoksen veri valui maahan ja siitä nousi hyasintti.



Lihallisuus liittyy De Bruyckeren liljateoksiin myös toista kautta, sillä ennen teossarjaa taiteilija oli piirtänyt ystävälleen sarjan miesten ja naisten ympärileikattuja sukuelimiä. Hän jatkoi niiden piirtämistä; miesten sukuelimet saivat innoitustaan lakastuvista liljoista ja naisen muistuttaa kvitteniä.⁵² Ihmisten ja kasvien elämänvoima, *zoë*, yhdistyy symbolisella tasolla myös näissä piirroksissa.

Elämän liha

Maurice Merleau-Ponty on kirjoittanut ”lihasta”, joka on kosketusyhteydessä ympäristöönsä ja toiseen. Samalla tuo toinen koskettaa. Kyse on molemminpuolisesta suhteesta: koskettaa ja olla kosketettu niin, että rajat aistimusten välillä hämärtyvät. Ehjä kokonaisuus liudentuu toiseen. Liha kääntää maailman kohti itseään ja maailma tuntee itsensä.⁵³ Merleau-Pontyn mukaan liha ei ole pelkkää materiaa, eikä ajatusta, mutta lihaa se on siksi, että se on raskaana (*prégnante*) mahdollisuuksista.⁵⁴ Posthumaanein termein: ero elollisen, elottoman ja lajien välillä häviää. Margherita Pevere tutkii juuri tätä erojen häviämistä mikrobiologisilla teoksillaan. Silloin ei enää ole kyse vuorovaikutuksestaan, vaan esimerkiksi Karen Baradin filosofias-

saan hahmottamasta toiminnasta, jossa materiaaliset, diskursiiviset, inhimilliset, ei-inhimilliset, ruumiilliset ja teknologiset ilmiöt kietoutuvat niin, ettei niillä ole selkeitä rajoja, vaan ne lomittuvat ja ovat alituisessa muu-
tostilassa. Yhtyessään mieleen materia tuottaa jatkuvasti uusia merkityksiä.⁵⁵ Tarinat, myytit, historia ja symbolit limittyvät ihmisen, kehon, elollisen ja elottoman kanssa.⁵⁶

Transgeeninen taide konkretisoi merleaupontylaisen lihan käsitteen potentiaalia. Transgeeninen tarkoittaa, että eliölle on siirretty vieras geeni. Eduardo Kacin *Edunia* on tutkimus lajien yhdistämisen mahdollisuuksista, eräänlainen vihreiden miesten elollistettu representaatio. Se saa myös pohtimaan, mitä oikeastaan on vegetatiivinen elämä.⁵⁷ Margherita Pevere puolestaan kietoo sekä *Semina Aeternitatis* että *Wombs* -teoksissaan diskursiivisen ja elollisen toisiinsa Baradin yhteismuotoutumisteorian taiteellisena soveluksena. Kasvu ja muutos elämän edellytyksenä on molemmissa teoskokonaisuuksissa läsnä. Berlinde De Bruyckeren taide on visuaalista ”lihaa”, josta Merleau-Ponty kirjoittaa, että nähty on aina osa (*hewn*) jotakin todellista ja käsinkosketeltavaa.⁵⁸ De Bruyckere näkee puun lihana samalla tavalla kuin

Merleau-Ponty, eli materiaalisuuden ja mielikuvien yhteytenä, ei-inhimillisen suhteessa inhimilliseen.⁵⁹

Merleau-Ponty pohti, miten taide saattaa ruumiin ja maailman yhteen.⁶⁰ Olen kuvannut kuinka 1960-luvun lopulta lähtien keho-
taide muokkasi estetiikan ja etiikan käsitteistöä, kun se konkretisoi kärsimyksen ja kivun, teki siitä läsnäolevaa. Aistiva ja aistittu samais-
tettiin ja katsoja kohtasi ihmisruumiin aistien välittömästi tiettyssä tilassa.⁶¹ Kohtaaminen tapahtuu näkevän ja nähdyn, koskevan ja kosketetun yhteenkuuluvuudessa.⁶² Kun on kysymys ”maailman lihasta” ei ole eroa eikä väliä, ovatko koskettava ja kosketettu samaa lajia; ruusujen piikit koskettivat Gina Panea ja hän kosketti niitä ja katsoja tuntee kosketukset lihassaan katsoessaan esitystä. Toisaalta uskon, että katsoja aistii myös Berlinde De Bruyckeren liljateoksia katsoessaan jotakin niiden sukuelimienkaltaisesta herkkyydestä.

Historian alkuhämäristä asti muodonmuutokset ovat kiehtoneet meitä. Ovidius kuvaa ihmisten muuttumista puiksi, Myrrhas, syntinen, joka muuttui puuksi – sellaiseksi, ”joka ei elä, ei ole kuollut”⁶³ – synnytti sisältään jopa uuden ihmisen, komean Adoniksen.



Ajatus siitä, että liha voi muuttua ruohoksi koska tahansa, on mytologista alkemiaa ja saa taiteessa yhä uusia muotoja, pitää meidät kiinni luonnossa, vaikka kuinka pyrkisimme siitä erkaantumaan. Ilmastonmuutoksen ja siihen liitettyjen posthumanien ja uusmaterialististen nykykeskustelujen aikana symbolinen ”kaikki liha on kuin ruoho” voidaan ajatella myös kirjaimellisesti.

Käsittämäni esimerkit muistuttavat meille antropomorfisteille, että viime kädessä olemme osa laajempaa yhteisöä. Tämä postumaani näkökulma voisi vaikuttaa myös taidehistorian tutkimukseen. Olisin esimerkiksi valmis väittämään, että avantgardessa luonto–kulttuuri-suhde on tasa-arvoisimmillaan Ernst Ludwig Kirchnerin maalauksissa, joissa ihmishahmot mukautuvat luonnon muotoihin. Niin Ovidiuksen muodonmuutostarinat, vihreät miehet, Arcimboldon maalaukset kuin ekspressionistimaalareiden naiset ja biologisen nykyaiteen hybridit ovat radikaalia uudelleenpaikantamista ja vieraannuttamista, siirtymää hierarkkisesta luontosuhteesta tasa-arvoisempaan.

Viitteet

- 1 Marietta Radomska & Cecilia Åsberg, “Doing Away with Life: On Biophilosophy, the Non/Living, Toxic Embodiment, and Reimagining Ethics”, teoksessa *Art as We Don't Know It*, ed. Erich Berger, Kasper Mäki-Reinikka, Kira O'Reilly & Helena Sederholm (Helsinki: Aalto ARTS Books. In print, 2019).
- 2 Radomska ja Åsberg viittaavat Georges Canguilhemiin. Suomalaista posthumanismin tutkimusta ks. Karoliina Lummaa ja Lea Rojola (toim.), *Posthumanismi* (Turku: Eetos, 2014.)
- 3 Monet nykyaiteilijat työskentelevät kasvien kanssa, esimerkkeinä Tuula Närhinen, *Windtracers* (2000), Terike Haapoja *Inhale–Exhale* (2008), Lauri Linna, *PORK KANA* (2017–), Annette Arlander, *Performing with Plants* (2017–2019), Agnes Meyer-Brandis, *One Tree ID – How to Become a Tree for Another Tree* (2019) ym. Näissä projekteissa on kuitenkin kyse ihmisen ja kasvin vuorovaikutuksesta, yhteistoiminnasta tai pyrkimyksestä antaa kasveille subjektiviteetti, ei ihmisen ja kasvin visuaalisesta tai konkreettisesta yhteenkietoutumisesta, hybridien luomisesta, mikä on artikkelini keskiössä oleva teema.
- 4 Uusmaterialismeista ja mm. materiaalisen, kehollisen ja käsitteellisen suhteista ks. Estelle Barrett, Barbara Bolt and Katve-Kaisa Kontturi (eds.) *Studies in Material Thinking*, vol. 16, 2016, “Transversal Practices: Matter, Ecology and Relationality” <https://www.materialthinking.org/volumes/volume-16>, luettu 23.10.2019 ja Diana Coole and Samantha Frost (eds.), *New Materialisms: Ontology, Agency and Politics* (London: Duke University Press, 2010). Uusmaterialistista nykyaiteen tutkimusta edustaa Katve-Kaisa Kontturin väitös *Following the Flows of Process. A New Materialist Account of Contemporary Art* (Turku: Turun yliopiston julkaisuja, sarja B, osa 349 Humaniora, 2012.)
- 5 Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible* (Evanston: Northwestern University Press,

1968), 133–134.

- 6 Ks. Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the entanglement of matter and meaning* (Durham: Duke University Press, 2007). Käsitteen sovelluksesta esimerkiksi taiteellisessa tutkimuksessa ja kuratoinnissa ks. Katve-Kaisa Kontturi, Milla Tiainen, Tero Nauha ja Marie-Luise Angerer (toim.), *Ruukku* 9, 16.3.2018, <http://ruukku-journal.fi/en/issues/9>, luettu 23.10.2019.
- 7 Ks. Sari Irni, Mianna Meskus, Venla Oikonen (toim.), *Muokattu elämä – teknotiede, sukupuoliuus ja materiaalisuus* (Tampere: Vastapaino, 2014).
- 8 Nimitys on peräisin ”The Green Man in church architecture” -artikkelista, jonka englantilainen Lady Raglan julkaisi *Folklore*-julkaisussa 1939. Ks. William Anderson, *Green Man. The Archetype of our Oneness with the Earth* (London: HarperCollins Publishers, 1990), 18.
- 9 Kathleen Basford, *The Green Man* (Cambridge, D.S.Brewer, 1978), 10; Anderson *Green Man*, 39.
- 10 Basford, *The Green Man*, 20–21. Ks. myös Richard Mabey, *The Cabaret of Plants. Botany and the Imagination* (London: Profile Books Ltd, 2015), 101–102.
- 11 Basford, *The Green Man*, 20; Anderson, *Green Man*, 64.
- 12 Anderson, *Green Man*, 65.
- 13 Anderson, *Green Man*, 55.
- 14 Ks. Anderson, *Green Man*; Mabey, *The Cabaret of Plants*, 101–102.
- 15 Basford, *The Green Man*, 19.
- 16 Esimerkiksi munuaispuuksi nimetyn kasvin hedelmät ovat sydämenmuotoisia, mistä juontuu kasvin latinankielinen nimi *Anacardium*, mutta hedelmän päähän muodostuva munuaismuotoisen ”pähkinän” kuori sisältää myrkyllistä öljyä. Kasvi on myrkyllinen, mutta kovan pähkinän sisällä on syötävä siemen, jota kutsumme cashewpähkinäksi. Ks. Peter Parker, *A Little Book of Latin for Gardeners* (London: Little, Brown, 2018), 129.
- 17 Parker, *A Little Book of Latin for Gardeners*, 130.



18 Ks. Thomas DaCosta Kaufmann, *Arcimboldo, Visual Jokes, Natural History, and Still-Life Painting* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 2009). Renessanssikummallisuuksista mainittakoon esimerkiksi Ravennan hirviö (1512).

19 Vuodesta 1562 alkaen Arcimboldo työskenteli Wienissä Ferdinand I hovissa ja sittemmin Maximilian II ja Rudolf II hovissa Prahassa.

20 Ks. Sally Metzler, "Artists, Alchemists and Mannerists in Courty Prague," teoksessa *Art & Alchemy*, ed. Jacob Wamberg (Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2006).

21 Habsburgien kiinnostuksesta kasvitieteeseen saa käsityksen esimerkiksi teoksesta Walter H. Lack (toim.), *A Garden Eden. Masterpieces of Botanical Illustration* (Wien: Österreichische Nationalbibliothek & Taschen, 2016), jonka kasvitieteelliset kuvitukset perustuvat Frans I, "Kukkakeisarin" perustamaan kokoelmaan Fideikommissbibliothek des Hauses Habsburg-Lothringen ja jota hänen poikansa Ferdinand I laajensi.

22 Umberto Eco (ed.), *On Ugliness* (London: MacLehose Press, 2011), 169.

23 Termien merkitykset ovat kiistanalaisia, etenkin kun esimerkiksi Giorgio Agamben on tehnyt niistä oman tulkintansa teoksessa *Homo sacer. Sovereign Power and Bare Life* (Stanford, Cal.: Stanford University Press, 1998). Aristoteleskin käytti termejä eri yhteyksissä eri tavoin (mm. *De Anima* ja *Nikomakhoksen etiikka*). Ks. myös Michael Marder, "Plant-Soul: The Elusive Meanings of Vegetative Life", *Environmental Philosophy* 8 (1), 83–99. Käsitteellä, josta tässä käytän suomeksi termiä "vegetatiivinen elämä", on lukuisia eri suomennoksia, muun muassa "vegetatiivinen kyky" <https://www.mv.helsinki.fi/home/pakarkka/lutherinps.pdf>, luettu 25.9.2019, 'kasvisielu' Lukion filosofian kotisivuilla https://www.mv.helsinki.fi/home/olappi/lukionfilosofia/filosofit/aristoteles/aristoteleen_psykologia.htm, luettu 25.9.2019, "ravitseva sielu" https://fi.wikipedia.org/wiki/Aristoteleen_psykologia, luettu 25.9.2019. En

ole myöskään halunnut käyttää juuri tässä sinänsä kelloista käsitettä "elinvoima", sillä se avaa monipolvisen filosofisen keskustelun vitalismista, jota lyhyesti sivuan myöhemmin tekstissäni.

24 Mihail Bahtin 1995 (1965), *Francois Rabelais – keskiajan ja renessanssin nauru* (Helsinki: Oy Taifuuni, 1995, alkuteos 1965), 284 & 285.

25 Bahtin, *Francois Rabelais*, 281–282.

26 Ks. Helena Sederholm, "Ruumis Kiinan muurin mittana". Teoksessa *Ruumiita! Ruumiista, ruumiillisuudesta, kehosta, kehollisuudesta*, toimittanut Riitta Koikkalainen (Jyväskylä, JYY julkaisusarja 39, 1996), 34.

27 Poikkeuksena Karen Finley, joka käytti suklaata ja siirappia esimerkiksi performanssissa *We Keep Our Victims Ready* Lincoln Centerissa New Yorkissa 1990.

28 "... toute ma creation est materialisée directement par mon corps en tant que principal materian et outil de mes concepts." Ajoittamaton kirje. Ks. Frédérique Baumgartner, "Reviving the Collective Body: Gina Pane's *Escalade Non Anesthésiée*". *Oxford Art Journal* vol.34, no.2, 2014: 255.

29 Mabey *The Cabaret of Plants*, 90.

30 Elizabeth Manchester, "Ana Mendieta. Untitled" (Silueta Series, Mexico) 1974, luettu 22.4.2019, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/mendieta-untitled-silueta-series-mexico-t113357>.

31 Rosi Braidotti, *The Posthuman* (Cambridge: Polity Press, 2013), 60.

32 Ibid., 60.

33 Ibid., 88.

34 Jennifer Willet, "Bodies in Biotechnology: Embodied Models for Understanding Biotechnology in Contemporary Art", *Leonardo Electronic Almanac* vol. 14, issue 07–08, November 2006: 2.

35 Willet, "Bodies in Biotechnology", 3.

36 "Melkoelävä" on biotaidekuraattori Ulla Taipaleen kehittämä käänös termille semi-living, joka on vakiintunut alan englanninkieliseen käytäntöön. Suomessa näkee joskus käytettävän samasta asiasta myös termiä "puolielävä".

37 Käytän mieluummin käsitettä "ihmisellinen", kun on kysymys hormoneista, soluista, DNasta tai muista ihmiskehojen osasista, koska miellä "inhimillisen" käsittävän myös ihmisen tietoisuuden.

38 Eduardo Kac, "Natural History of the Enigma", luettu 28.4.2019 <https://www.ekac.org/nat.hist.enig.html>

39 Aristoteles teoksessa *De Anima*. Ks. Marder, "Plant-Soul", 85. Sittemmin on todettu, että jotkut kasvit voivat myös muuttaa sijaintiaan.

40 Artikkelin kirjoittaja on Margherita Peveren Aalto-yliopistoon tekeillä olevan väitöstyön ohjaaja. Peveren näkemykset työstään perustuvat hänen kirjoittajan käytössä oleviin julkaisemattomiin teksteihinsä, taiteilijan verkkosivustoon, luettu 22.10.2019 <https://www.margheritapevere.com/artwork/> ja kirjoittajan kanssa käytyihin keskusteluihin.

41 Isgrön mielestä ymmärrämme sanojen voiman ja mahdin vasta kun ne poistetaan. Ks. <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/39158/Emilio-Isgr%C3%B2n-Encyclopedia-Britannica?bLocaleCode=en>, luettu 26.3.2019.

42 Anne F. Harris, "Hewn", teoksessa *Inhuman Nature*, ed. Jeffrey Jerome Cohen (Washington DC: Oliphaunt Books, 2014), 27. Ruthwellin risti on nykyään Ruthwellin kirkossa Dumfriesshiressä.

43 Harris, "Hewn", 20 & 27.

44 Berinde De Bruyckere, *The Embalmer* (2015), luettu 16.6.2019, https://www.youtube.com/watch?v=Wl0jR_vnLvU.

45 Ks. Sarianne Soikkonen, "Kaikessa ihmellisyydessä. Berinde De Bruyckeren haastattelu" teoksessa *Berinde De Bruyckere* (Tampere: Sara Hildénin taidemuseo, 2018), 45.

46 Esimerkiksi sarja *Tuskien mies* 2000-luvun puolivälissä.

47 Soikkonen, "Kaikessa ihmellisyydessä", 57.

48 Helena Sederholm, "Pala nahkaa – Berinde De Bruyckeren julma kauneus", teoksessa, *Berinde De Bruyckere*, toim. Sarianne Soikkonen (Tampere: Sara Hildénin taidemuseo, 2018), 29–30.



- 49 Harris, "Hewn", 30.
- 50 Soikkonen, "Kaikessa inhimillisyydessä", 60.
- 51 Ovidius (Publius Ovidius Naso), *Muodonmuutoksia, Metamorphoseon libri I–XV* (Helsinki: WSOY 1997), 324–326.
- 52 Sederholm, "Pala nahkaa", 37.
- 53 Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 133–134.
- 54 Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 139, 250.
- 55 Ks. Barad, *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the entanglement of matter and meaning*
- 56 Sederholm, "Pala nahkaa", 39.
- 57 Itse asiassa genomitutkijat ovat löytäneet myös ihmisille ja kasville yhteisiä tekijöitä geeni- ja solutasolta. Lituruoho (*Arabidopsis thaliana*) oli ensimmäinen kasvi, jonka koko geenikartta selvitettiin vuonna 2000. Sittenmin on todettu, että ihmistä ja lituruohoa yhdistää huomattava määrä proteiinien käyttäytymiseen ja solujen toimintoihin liittyviä tekijöitä. (Nature, December 14, 2000), luettu 28.4.2019, <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/21144728>.
- 58 Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, luku 2: "The intertwining – The Chiasm", 134.
- 59 Merleau-Ponty ei toki käytä käsitteitä inhimillinen ja ei-inhimillinen ja tekstissä esitetty ajatus vaatii yksityiskohtaisemman tarkastelun jossakin toisessa yhteydessä.
- 60 Ks. Maurice Merleau-Ponty, *Silmä ja mieli* (Helsinki: Taide, 1993, alkuteos 1964).
- 61 Sederholm, "Ruumis Kiinan muurin mittana", 32–33.
- 62 Merleau-Ponty, *Silmä ja mieli*, 22.
- 63 Ovidius, *Muodonmuutoksia*, 335.

FT Helena Sederholm työskentelee kuvataidekasvatuksen professorina Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulun taiteen laitoksessa. Hänen tutkimusalaansa on nykytaide ja taidekasvatus; viime vuosina hän on keskittynyt taiteen, tieteen ja teknologian välisyyteen sekä tutkimuksessa että opetuksessa. Sederholmin toimesta Aalto-yliopistoon perustettiin Biofilia, biologisen taiteen laboratorio ja parhaillaan hän toimittaa syksyllä 2019 ilmestyvää kirjaa biotaiteesta.

